



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

**Le voci di Orlando e Ferraù nel «Combattimento»: alcuni aggiornamenti
sulla «Spagna in rima»**

Strologo, F

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-87721>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Strologo, F (2013). Le voci di Orlando e Ferraù nel «Combattimento»: alcuni aggiornamenti sulla «Spagna in rima». In: Izzo, A. D'un parlar ne l'altro». Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata». Pisa: Edizioni ETS, 23-50.

«D'un parlar ne l'altro»

Aspetti dell'enunciazione
dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»

a cura di
Annalisa Izzo

«Quaderni»

Edizioni ETS



«Quaderni» della Sezione di Italiano
dell'Università di Losanna

Comitato scientifico

Mario Barengi, Università di Milano-Bicocca

Marco Santagata, Università di Pisa

Cesare Segre, Università di Pavia

Alfredo Stussi, Scuola Normale Superiore, Pisa

Impaginazione e cura redazionale di Fabiana Crivelli e Carolina Sanchez, con
la collaborazione di Marino Fuchs.

«D'un parlar ne l'altro»
Aspetti dell'enunciazione
dal romanzo arturiano alla *Gerusalemme liberata*

Contributi presentati
al convegno della Renaissance Society of America
Montreal, 24-26 marzo 2011

a cura di
Annalisa Izzo



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume è pubblicato grazie a un contributo di

Unil
UNIL | Université de Lausanne

**Société
Académique**
Vaudoise

© Copyright 2013
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673401-3

Indice del volume

Annalisa Izzo, <i>Premessa</i>	7
Richard Trachsler <i>Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel «Guiron le Courtois»</i>	11
Franca Strologo <i>Le voci di Orlando e Ferrau nel «Combattimento»: alcuni aggiornamenti sulla «Spagna in rima»</i>	23
Annalisa Perrotta <i>Paladini in Paganìa. Vero e falso, bugie e camuffamenti nei personaggi cavallereschi tra Quattro e Cinquecento</i>	51
Costantino Maeder <i>I soliloqui e il loro uso nell'«Inamoramento de Orlando». Prime riconoscizioni</i>	71
Jane E. Everson <i>Il linguaggio di Venere ed il linguaggio del vero amore: la disputa per l'anima di Sinodoro («Mambriano» XXIX, 22-69)</i>	91
Annalisa Izzo <i>Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto</i>	113
Georges Güntert <i>L'antagonismo dei discorsi e le visioni dall'alto nella «Gerusalemme liberata»</i>	141
Indice dei nomi di persona, dei personaggi e delle opere anonime	153
Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio	159

Le voci di Orlando e Ferraù nel «Combattimento»: alcuni aggiornamenti sulla «Spagna in rima»

Franca Strologo

Universität Zürich

Il tentativo di ricostruire la storia redazionale della *Spagna in rima*¹ ha da sempre sollevato accese discussioni fra gli studiosi, dall'uscita della prima edizione del poema per le cure di Michele Catalano² a quella, ultima in ordine di tempo, di Valentina Gritti e Cristina Montagnani.³ In questa sede mi soffermerò sul *Combattimento fra Orlando e Ferraù*, un episodio dalla vasta fortuna⁴ fra quelle che chiamo convenzionalmente

1. Adotto il titolo di *Spagna in rima*, tradizionalmente assegnato al poema, anche nella sua forma breve di *Spagna*, titolo seguito secondo i casi, fra virgolette, da un aggettivo che permetta di individuare a quale fra i diversi testimoni ogni volta ci si riferisca, in rapporto alle varie biblioteche in cui essi sono conservati oppure ai luoghi d'edizione, quando noti, se si tratta di stampe (ad es. *Spagna* "ferrarese", *Spagna* "comense", *Spagna* "parigina", *Spagna* "laurenziana", *Spagna* "corsiniana", *Spagna* "riccardiana", *Spagna* "napoletana" e inoltre *Spagna* "bolognese", *Spagna* "veneziana", *Spagna* "fiorentina") e alternativamente in rapporto ai diversi tipi di redazione trädita dai singoli codici ed incunaboli (*Spagna* "maggiore" e *Spagna* "minore", quando non si tratti di una redazione "mista"). Impiego il corsivo, indicando nel *Combattimento di Orlando e Ferraù* o brevemente nel *Combattimento*, i due o i quattro cantari che nelle varie redazioni della *Spagna* sono dedicati alla descrizione dell'episodio del duello fra i due campioni come pure a quello della presa di Lazera che segue; tale scelta risponde ad esigenze di praticità e non va legata ad una eventuale presa di posizione circa l'ipotesi che tali cantari, nella versione cosiddetta "minore", siano esistiti autonomamente in forma di poemetto cui assegnare un titolo. Lo stesso dicasi per l'indicazione, in corsivo, di *Rotta di Roncisvalle* nella sua forma estesa o *Rotta* nella forma abbreviata, con riferimento sia agli ultimi dodici cantari della *Spagna* "maggiore", sia agli ultimi otto della *Spagna* "minore", senza dimenticare tuttavia che solo questi ultimi possono avere conosciuto un'esistenza autonoma dal resto del poema. Salvo le eccezioni che saranno indicate, cito direttamente dai vari testimoni. Nelle trascrizioni introduco unicamente, accanto alla separazione delle parole, i segni d'interpunzione, gli apostrofi, gli accenti, le maiuscole per i nomi propri; distinguo *u* da *v* e *i* da *j*; inserisco la lettera *h* nelle interiezioni e, dove manchi, nel presente del verbo 'avere'; sciolgo infine le abbreviazioni. Tra parentesi uncinata sono le rare integrazioni. Per il resto, essendomi limitata a riportare brani isolati, ho mantenuto tutte le oscillazioni grafiche incontrate. Dopo la sigla del manoscritto, indico fra parentesi il cantare, in numeri romani, e la strofa e i versi, in numeri arabi.

2. Catalano 1939-1940.

3. Gritti-Montagnani 2009. Alcuni anni fa è stato pubblicato il testo di un codice ancora ignoto ai tempi dell'edizione di Catalano, per cui cfr. Rosiello 2001. Il progetto di edizione era stato a sua volta annunciato in un contributo, Melli 1993, in cui si tentava, dopo un riesame dei manoscritti, di riaprire la discussione intorno alla *Spagna in rima*. Per le citazioni dalla *Spagna* "ferrarese" e dalla *Spagna* "comense", contrariamente agli altri casi, mi servo dunque delle edizioni Gritti-Montagnani e Rosiello.

4. Nella tradizione rappresentata dalle leggende caroline circolanti in Italia l'episodio del duello fra Orlando e Ferraù rimonta alla cronaca latina dello *Pseudo-Turpino*; sull'argomento si veda López Martínez-Morás 2010. Di qui l'episodio discende ad altri testi cronachistici, come la *Cronica Imaginis Mundi* di Iacopo d'Acqui, per cui cfr. Gasca Queirazza 1969, pp. 76-80. Si veda-

le storie della *Spagna*⁵ (cioè i testi germogliati, come direbbe Pio Rajna,⁶ sul tronco della *Chanson de Roland*⁷ e dello *Pseudo-Turpino*⁸); solo fra i testimoni della *Spagna in rima* ne conosciamo due diverse versioni. È possibile individuare quale, la più ampia o la più breve, sia da ritenersi la più antica? Col presente intervento cercherò di dimostrare, attraverso l'analisi contrastiva di alcuni brani, che nella difficile vicenda redazionale della *Spagna* la ricerca del testo superstite più prossimo all'archetipo riserva ancora sorprese. Ma lo strumento dell'indagine questa volta sarà, in via sperimentale,⁹ l'analisi delle modalità dei discorsi diretti dei due campioni – con gli insulti, le prediche e le orazioni che costellano dall'inizio alla fine le giornate del duello – e dei significati che essi veicolano.

no in particolare, per il duello fra i due campioni, i capp. *De alio prelio singulari pugnatorum cum rege Ferracuto sarraceno* e *Infra dicetur de morte Ferracuti, quem occidit Rolandus*; per un'analisi dell'episodio nei suoi rapporti con la tradizione si veda inoltre il cap. *La spedizione di Spagna* in Gasca Queirazza 1970, pp. 164-230. Fra i poemi e i romanzi cavallereschi pervenuti fino a noi, ritroviamo lo stesso episodio nel poema trecentesco dell'*Entrée d'Espagne*, per cui cfr. Infurna 2009. Lo ritroviamo inoltre nel romanzo in prosa *Li fatti de Spagna*, e in seguito nella *Spagna in prosa* e nella *Spagna* "magliabechiana". Frej Moretti ha preso in esame il duello di Orlando e Ferrau nella *Spagna in prosa* in una relazione, di prossima pubblicazione, tenuta in occasione del III Congresso internazionale della SEMYR, *Líneas y Pautas en el Estudio de la Literatura Medieval y Renacentista* (Oviedo, 27-30 settembre 2010), intervenendo accanto a Maria Grazia Capusso, Marco Piccat e Laura Ramello nell'ambito della sessione intitolata *I volgarizzamenti romanzi dello Pseudo-Turpino*; e inoltre in Moretti 2011. Cfr. infine, per la *Spagna* "magliabechiana", Hanus 2010.

5. Fra le storie della *Spagna*, oltre che al nostro poema, faccio riferimento all'*Entrée d'Espagne* (cfr. Thomas 1913 e la ristampa anastatica del 2007); alla *Prise de Pampelune* (cfr. Mussafia 1864 e Di Ninni 1992, a pp. 205-389); a *Li fatti de Spagna* (cfr. Ruggieri 1951); alla *Spagna in prosa* (cfr. Moretti 2012); alla *Spagna* "magliabechiana" (l'edizione di quest'ultima costituisce il progetto della tesi dottorale di Amélie Hanus dell'Université de Notre Dame de la Paix de Namur, condotta sotto la guida di Alberto Varvaro e di Giovanni Battista Palumbo).

6. È ancora punto di partenza imprescindibile lo studio pionieristico di Rajna 1871, ora in Rajna 1998, vol. I, pp. 190-369.

7. L'edizione di riferimento è Segre 1989.

8. Cfr. Meredith-Jones 1936.

9. In questa sede mi soffermerò di preferenza sulle incongruenze a livello di materiali narrativi; sullo stesso episodio ho già condotto un'analisi estensiva secondo un'impostazione di tipo filologico in Strologo 2011a. Con taglio più marcatamente comparatistico ho invece scritto sull'argomento in Strologo 2009a, con riferimento agli echi del *Combattimento della Spagna in rima* nell'*Orlando Innamorato* o *Innamoramento de Orlando*, e in Strologo 2008b, con riferimento all'*Orlando Furioso*. Tengo certamente conto dell'autorevole parere espresso in Montagnani 2011: «è solo sugli errori che si costruisce uno stemma, ed è solo sullo stemma che si ragiona di trasmissione di un'opera; [...] senza uno stemma, si è costretti a rimanere nel campo delle possibilità, intelligenti, anche culturalmente interessanti, ma pur sempre possibilità» (p. 173). Tuttavia, con il presente intervento mi propongo di esplorare, appunto, tali possibilità, per valutarne il peso. Si veda del resto l'obiezione di Palumbo, autore della recensione alla *Spagna ferrarese*, uscita quando il mio scritto era stato già assemblato e da cui ora, brevemente, sto citando: «confesso di non nutrire troppe speranze sulla possibilità che uno stemma permetta di determinare meccanicamente la forma della *Spagna* originaria [...]. Mi pare perciò che considerazioni sulla lingua, sullo stile, sul contenuto e sull'ideologia del poema acquistino un'enorme importanza per la risoluzione della questione» (Palumbo 2011, p. 178).

Infatti una delle due redazioni in cui l'episodio del *Combattimento* si è ramificato registra uno scarto improvviso, proprio nel momento risolutivo, dalle norme che fino a quel momento hanno nel complesso regolato lo svolgersi del memorabile confronto e che, dall'inizio alla fine, regolano i meccanismi narrativi dell'intero poema. Quali siano in generale queste norme, e come sia possibile valutare tale scarto, che si verifica in particolare in un discorso pronunciato da Orlando, si cercherà d'indicare, entro i limiti consentiti, nelle pagine che seguono.

1. Alcune premesse: sulla storia redazionale della «Spagna in rima»

Sulla *Spagna in rima* – il poema in ottave che Gaston Paris, secondo una nota osservazione, considerava «le prototype de la forme épique en Italie»¹⁰ – ricorderò in via preliminare almeno alcuni dati. Essa ci è giunta in una quantità notevole di stampe, in più di trenta edizioni, che documentano fino al Settecento inoltrato il suo successo in ambiente soprattutto popolare, ma anche colto. I testimoni più importanti¹¹ sono sette manoscritti, tutti quattrocenteschi, e quattro incunaboli; li riporto in ordine alfabetico nella lista che segue, dove ho finalmente potuto aggiungere, con la sigla S, la segnalazione dell'incunabolo uscito a Firenze nel 1490 per i tipi di Lorenzo Morgiani di Mattio e Johannes Petri, intitolato «In comincia elibro della | Spagna in lingua | toscana», e oggi conservato alla Colombina di Siviglia;¹² incunabolo finora trascurato dagli studiosi, che non è, come si è sempre creduto, copia della stampa vene-

10. Cfr. Paris 1905, p. 193.

11. Per la descrizione generale dei singoli manoscritti e delle stampe della *Spagna in rima* si veda ancora il fondamentale capitolo dedicato all'argomento da Catalano 1939-1940, vol. I, pp. 225-45. Qui rinuncio a un resoconto aggiornato delle caratteristiche dei singoli testimoni, che rimando al mio volume «*La Spagna*» e *le storie dei paladini di Francia nella letteratura cavalleresca italiana*, in preparazione; consegno però alle note alcuni ragguagli sugli incunaboli, in particolare sulla *Spagna* "fiorentina". Più dettagliate informazioni in Strologo 2011b.

12. L'incunabolo fiorentino conta trentasette cantari e un totale di 1740 ottave; è un in-folio formato da 74 carte, con signature *a-n* e lettera gotica, come si legge già in Catalano 1939-1940, vol. I, p. 237. Lo studioso, che non aveva potuto visionare questo incunabolo di persona, aveva ottenuto la trascrizione di alcune ottave dal bibliotecario della Capitolare, il can. Angelo Sánchez y Susillo, il quale aveva concluso che anche questa *Spagna* fosse probabilmente una ristampa dell'edizione veneziana in quaranta cantari del 1488. Per le notizie che sul volume in questione si avevano allora a disposizione cfr. Giannini 1930, dove a p. 190, in un elenco di indicazioni trascelte fra gli appunti presi a Siviglia sui libri di argomento italiano, si trova l'annotazione: «*Spagna*. En metros toscanos. Florencia 1490, fol. 2 col. Costò en Roma 50 cuatrines por Octubre de 1512 (C.)». Cfr. inoltre Brunet 1810 e in particolare Brunet 1860-1865, vol. V, pp. 470-71, dove si trova un elenco di incunaboli e cinquecentine della *Spagna*; ma le notizie intorno alle stampe del poema a questa altezza cronologica sono di necessità ancora imprecise.

ziana del 1488, ma risulta, piuttosto, prossimo alla stampa bolognese del 1487¹³ (rispetto alla quale però conta un numero superiore di stanze, fra cui, significativamente, anche la discussa ottava con il nome del presunto autore, Sostegno di Zanobi¹⁴):

Manoscritti

- C = Roma, Biblioteca Corsiniana, 44. D. 16;
- F = Ferrara, Biblioteca Civica Ariostea, Cl. II. n. 132;
- G = Como, Biblioteca della Società Storica Comense, senza segnatura;
- L = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 39;
- P = Paris, Bibliothèque Nationale, Italien 567;
- P' = Paris, Bibliothèque Nationale, Italien 395;
- R = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2829, antica segnatura O.III, 29.

Incunaboli

- B = London, British Library, Inc. G.10838 e Philadelphia, Rosenbach Museum and Library, Incun. 488s;¹⁵
- M = Philadelphia, Rosenbach Museum and Library, Incun. 488z;¹⁶
- N = Napoli, Biblioteca Nazionale, inc. S.Q.XI D.31;¹⁷

13. Anche la *Spagna* “fiorentina” presenta la versione breve del *Combattimento di Orlando e Ferrau* – non nei due cantari usuali, ma, come nella *Spagna* “bolognese”, accorpando nelle 98 stanze del secondo cantare anche il cantare successivo – e quella lunga della *Rotta*, in dodici cantari.

14. Come succede nella *Spagna* “veneziana” del 1488 (cfr. nota 16), che per prima, fra i testi sopravvissuti integri fino ai nostri giorni, ha conservato il nome di Sostegno di Zanobi, anche nella *Spagna* “fiorentina” la stanza in questione rimane a sé, nel *recto* dell’ultima carta, assieme al colofone: «AMEN. | Finito illibro chaimato [*sic*] laSpagna | Impresso nella excelsa et trionphante cipita di Firenze per ser lorenzo di Mathio | et per Giouanni di Piero Thedesco da | maganza A di 10 doctobre. M.CCCC | LXXXX.». Non stupisce che altrove questa ottava possa essere stata espunta, facendo terminare il testo a fine pagina, come ad esempio nella stampa di Bologna del 1487. Per altre informazioni concernenti la complessa questione dell’attribuzione del poema, mi permetto di rinviare a Strologo 2010.

15. Con la sigla B si indica la *Spagna* stampata a Bologna da Ugo Ruggeri nel 1487. Questo incunabolo conta trentasette cantari per un totale di 1718 ottave. È stato segnalato per la prima volta da Tosi 1835. La notizia che un secondo esemplare della stessa edizione sia conservato presso The Rosenbach Museum and Library di Filadelfia in Pennsylvania è stata data da Harris 2006, a p. 108.

16. Con la sigla M si indica l’incunabolo stampato a Venezia da Bartolomeo Zani nel 1488, di cui un tempo possedeva un esemplare la biblioteca del conte Melzi. Si tratta della versione più ampia del poema, con i suoi quaranta cantari distribuiti su 1836 ottave, tra cui quella finale contenente il nome del presunto autore. Per alcuni dettagli su questo incunabolo si vedano Catalano 1939-1940, vol. I, pp. 236-37 e Rosiello 2001, pp. 15-16; si consulti inoltre il capitale studio di Harris 1993-1994.

17. Con la sigla N si indica un testimone, strettamente imparentato con M, forse stampato dal tipografo romano Stephan Planck attorno al 1480, o forse uscito a Brescia per i tipi di Bonino de Boninis nel 1489. Si tratta di un in-folio, acefalo e mutilo in mezzo e in fine, di cui ci sono pervenute soltanto 80 carte per un totale di 1280 ottave. L’attribuzione a Stephan Planck si legge in De Licteriis 1841, p. 262. L’attribuzione a Bonino de Boninis si legge invece in GW 2008, vol. p. 298, n. 12803, mentre fra le stampe attribuite al tipografo dalmata in Veneziani 1986, pp. 68-78, questa *Spagna* non viene annoverata (sull’argomento cfr. Gritti-Montagnani 2009, p. 59; anche le due editrici, come già Catalano e Rosiello, scelgono di considerare M come dipendente da N e non viceversa).

S = Sevilla, Institución Colombina, inc. 4-4-33 (2).¹⁸

Qui importa ricordare che manoscritti e incunaboli ci hanno tramandato due redazioni principali del poema: una redazione cosiddetta “maggiore” in quaranta cantari e una redazione cosiddetta “minore” in trentaquattro cantari; oltre ad alcune redazioni “miste” in trentasette, trentanove e quaranta cantari. Insomma, si tratta di versioni diverse, ma con una peculiarità: le differenze si concentrano in due luoghi precisi, la *Rotta di Roncisvalle*, che secondo i diversi testimoni si estende per otto o per dodici cantari, e il *Combattimento di Orlando e Ferrau*, che si estende per due o per quattro cantari.¹⁹

Su quale sia il testimone più vicino all’archetipo, come pure su chi sia l’autore della *Spagna*, e su dove e quando essa sia stata composta si è discusso a più riprese,²⁰ senza pervenire finora a soluzioni che reggano al vaglio di eventuali obiezioni. Qui non sarà certo possibile addentrarci fra gli interrogativi irrisolti attorno alla *Spagna in rima*, ma alcune considerazioni relative al *Combattimento di Orlando e Ferrau* ci permetteranno nondimeno di gettare nuova luce su vecchie diatribe.

18. Si sono indicati più sopra i dati essenziali relativi a questo testimone. Va qui aggiunto che rispetto agli altri incunaboli, la *Spagna* “fiorentina” (S) rimuta, elimina, oppure, più spesso, aggiunge alcune stanze. Fra queste ultime, particolarmente interessanti le ottave che – a differenza di B – S ha in comune con M e N, al contrario di tutti gli altri testimoni: alcune di queste ottave, peraltro, sono verosimilmente originarie (per cui cfr. S XXVI, 20-21 e 30, S XXVIII, 16-17, S XXXIII, 51, corrispondenti a M, N XXIX, 20-21 e 30, a M, N XXXI, 16-17 e a M, N XXXVI, 53). Non è dato stabilire con sicurezza se queste e le altre ottave in comune con M, N, ma assenti in B, siano derivate da una delle precedenti stampe (la stessa M o N o un’altra stampa per noi perduta) o se esse fossero in un esemplare (manoscritto?) che i tipografi fiorentini, indipendentemente da quelle, potevano avere a disposizione.

19. Ricordo schematicamente che nella *Spagna* “maggiore”, formata da quaranta cantari, il *Combattimento di Orlando e Ferrau* si estende per quattro cantari, la *Rotta* per dodici (ms. P, ms. L; inc. M, inc. N); nella *Spagna* “minore” (ms. F, e, limitatamente e a quanto possiamo giudicare dai cantari pervenuti, ms. G), formata da trentaquattro cantari, il *Combattimento* si estende per soli due cantari, la *Rotta* per otto; vi sono poi alcune redazioni “miste” (mss. C, P, R), dove la redazione “maggiore” e la redazione “minore” si sono contaminate, per cui ad es. vi si segue la *Rotta* breve in otto cantari ma a un certo punto la si abbandona e si riprende la narrazione nella forma della *Rotta* lunga in dodici cantari; oppure (inc. B, inc. S) vi è presente il *Combattimento* breve in due cantari e la *Rotta* lunga in dodici.

20. Ha fatto da spartiacque nella storia critica della *Spagna in rima*, decretando la necessità di verifiche, il notissimo intervento di Dionisotti 1959, ora in Dionisotti 2008. Tra i contributi più attuali sull’argomento – con prese di posizione comunque divergenti – sono innanzi tutto Tissoni Benvenuti 2007, per cui cfr. in particolare a pp. 77-78 e inoltre Palumbo 2010. Dello stesso studio si vedano Palumbo 2004, sulla questione della datazione della *Spagna in rima*, e Palumbo 2007, una panoramica a volo d’uccello sulla circolazione delle leggende caroline in Italia, fra cui il nostro poema. Negli anni passati ho io stessa affrontato le questioni relative alla vicenda redazionale della *Spagna* in diverse occasioni, insistendo sull’opportunità di una revisione di quelle che rischiavano di essere diventate false certezze: cfr. Strologo 2007, 2008a e 2009b.

2. *Le voci dei protagonisti e del narratore nei cantari del «Combattimento»:
il pervasivo dominio del tono religioso*

La *Spagna in rima* è un poema in cui predominano incontrastati i valori religiosi. A questi valori i discorsi dei singoli personaggi, le voci che nel poema si sentono risuonare, vanno di necessità ricondotti; a partire dalla voce narrante. Così dalla prima all'ultima ottava il narratore, un canterino che recita il testo di fronte a un pubblico di uditori,²¹ prega; prega nell'invocazione, prega come da consuetudine nel commiato di ogni canto, dal primo all'ultimo, senza eccezioni (almeno per quanto riguarda la redazione "maggiore", perché diverso, già anche sotto questo aspetto, è il discorso per la redazione "minore", dove nei prologhi e nelle chiushe degli otto cantari della *Rotta di Roncisvalle* si rompe la perfetta regolarità che caratterizza invece il resto del poema).²² Pregano, molto spesso, anche i personaggi; in tutta la *Spagna in rima* non esiste a ben guardare un solo caso in cui le preghiere rivolte al Dio cristiano non vengano prontamente ascoltate ed esaudite, anche a costo d'infrangere, con

21. Si considerino per esempio certe aperture di cantari: come quando il narratore prega gli astanti «che a sedere m'ascoltiate in pace» (P XII, 1, 5); quando si rivolge in presa diretta al pubblico, invitandolo a prestare attenzione al racconto che presto seguirà («Or ascoltate, vil(lan)i et baroni gai, l meçani e vecchi, grandi e picolini», P XIII, 2.5-6); o quando esige che si faccia silenzio, pregando i presenti di ascoltare il seguito della storia «sança fare un çitto» (P XIV, 1, 5). Qui e a seguire – gli esempi potrebbero moltiplicarsi – il contesto è quello della *performance* orale. Ho citato dalla *Spagna* "parigina" (P), che come si è detto costituisce uno dei più autorevoli rappresentanti della redazione "maggiore", scegliendo tuttavia gli esempi dai cantari di sicura pertinenza del poema, comuni cioè a tutte le diverse redazioni. Sui difficili contorni dell'immagine del pubblico di uditori e/o di lettori nei testi della letteratura canterina, come anche sui segnali situazionali che possono aiutare nella ricostruzione della dimensione spazio-temporale della *performance* oppure del contesto privato della lettura, si veda almeno Cabani 1988, p. 50 e ss. Sull'importanza delle «formule linguistiche d'autore» si dice fra l'altro nell'intervento di Pozzi-Martini 2011, p. 13, recentemente pubblicato, in omaggio al magistero di Carlo Dionisotti.

22. Penso ad esempio all'incipit del canto XXXII della *Spagna* "ferrarese", con la sua intonazione eccezionalmente lirica, che di per sé sembra rivelare la presenza di una mano diversa da quella dell'autore: «Quando il sol volgie le 'nfiamate rote | e va scendendo ver de l'oçidente, alcuna aura di vento perchote | nel viso sì che rinfresca la gente. | Alora Orlando sona quanto pote [...]» (F XXXII, 1.1-5). Ma, certamente, è del tutto lecito supporre che l'originario prologo religioso sia andato perduto. Su questo esordio e in genere sui proemi nei poemi epico-cavallereschi fino all'Ariosto si veda il recentissimo Delcorno Branca 2011b. Ad ogni modo, tornando alle zone liminari dei cantari nella *Spagna* "ferrarese", va notato che la chiusa dei cantari XXIX e XXXIII è priva della preghiera di congedo, con cui invece tutti i cantari di sicura pertinenza del poema, senza eccezioni, si concludono: «Or rinforça el cantar de l'ambassata, | e come lor fuò dato el vino e 'l pane | et egli el riçeveter lietamente, | mostrando amor con tuta quella gente» (F XXIX, 45.5-8); «Tosto dismonta ciaschun baron pio, | Namò e Uçieri, ciaschun con disconforto, | conte di Fiandra e 'l conte di Lançone. | Or 'inforça 'l bel dir de la cançione» (F XXXIII, 42.5-8). Priva di congedo religioso è anche, significativamente (forse segno ulteriore della manipolazione di un rifacitore?), nella sola *Spagna* "ferrarese", la chiusa del cantare che precede l'inizio della *Rotta* breve: «Qui per recoglièr lena del cantare | voi possarete et io m'andrò a possare» (F XXVI, 39.7-8).

disinvoltura talvolta sorprendente, le leggi naturali. Così la storia della *Spagna in rima* (e con essa tutte le storie della *Spagna*) è continuamente contrappunta di miracoli, quasi ad inscrivere nello stesso impianto narrativo l'onnipotenza divina, parallelamente all'effetto salvifico della fede e in particolare della preghiera.

Nella *Spagna in rima* si tratta, come si sa, della storia di una guerra di religione; poco, pochissimo spazio è concesso a digressioni che non riguardino una materia di argomento eminentemente epico o epico-religioso: si susseguono cioè quasi incessantemente discorsi sulla guerra e scene di guerra, duelli singolari e battaglie campali, in cui si fronteggiano cristiani da un lato e pagani dall'altro, nella lotta per una supremazia politica che va necessariamente di pari passo con la supremazia del proprio credo religioso.

Questo assunto vale per la *Spagna in rima* in generale, ma fra le due principali redazioni vale soprattutto, come si accennava, per la *Spagna* "maggiore". Nella redazione "minore" si registra invece – di nuovo mi riferisco in particolare al blocco degli otto cantari finali della *Rotta*, dato che per i due cantari del *Combattimento* i materiali narrativi restano sostanzialmente, come vedremo, anche se non esclusivamente gli stessi – l'intromissione di episodi di tono diverso, come quello della principessa pagana Candia innamorata per fama di Orlando, la quale a un certo punto fa la sua apparizione a gettare scompiglio fra i guerrieri cristiani e ingaggia un dialogo giocoso e piuttosto piccante con Astolfo; questi ammonisce la fanciulla e scherza addirittura sulla scarsa virilità di Orlando. Un episodio simile contrasta con il tono e l'atmosfera generali del resto del poema, e già per la sua stessa presenza fa dubitare – aveva fatto immediatamente dubitare, in questo senso, uno studioso del calibro di Pio Rajna²³ – circa la possibilità che proprio questa redazione della *Spagna*, quella "minore" in trentaquattro cantari tradata dal codice Ferrarese, possa riflettere fra tutte la più antica.

Nel presente intervento sul *Combattimento* io farò riferimento all'altra redazione, cioè a quella della *Spagna* "maggiore" in quaranta cantari, per i brani che le due versioni hanno in comune, quelli cioè che come tali appartengono ai cantari di sicura pertinenza del poema; per i brani, invece, in corrispondenza dei quali le due redazioni si diversificano, e specialmente per alcuni brani d'interesse particolare, porrò i testi a fronte, scegliendo come rappresentanti rispettivamente la *Spagna* "ferrarese"

23. Per il noto commento su «Orlando vagheggino di donne pagane», cfr. Rajna 1871 e ora Rajna 1998, vol. I, p. 293.

(F) per la redazione “minore” e la *Spagna* “parigina” (P) per la redazione “maggiore”.

Il personaggio di Ferraù in tutti i testimoni della *Spagna in rima* entra in scena già nel cantare secondo (il cantare primo è quello dedicato alle premesse della guerra, con la scena tradizionale del parlamento, sia il parlamento cristiano di Carlo Magno che chiama la sua baronia alla conquista della Spagna, sia quello saraceno di Marsilio che chiama la sua baronia alla difesa del regno). Nel cantare secondo, l'esercito di Carlo varca la frontiera e si apposta attorno a Lazera. In questo contesto Ferraù, il difensore della città, ci viene presentato dalla voce del narratore con una serie di superlativi: «Era di quella terra capitano | un potentissimo et francho pagano. || Era figliol di Falseron carnale, | il più forte huom che fosse tra' pagani» (cfr. ad es. F II, 30.7-31.2). Gli fa eco subito dopo il danese Uggieri, pagano convertito – come sarà poi lo stesso Ferraù alla fine della sequenza narrativa a lui dedicata – rivolgendosi a Carlo Magno: «“El miglior huomo è di queste contrade”» (cfr. ad es. F II, 32.4). Si notano fin dall'inizio gli attributi di segno positivo che, a differenza della tradizione precedente, connotano il personaggio di Ferraù nella *Spagna in rima*; e lasciano già intravedere la svolta finale, gloriosa, della sua vicenda, con la scelta inedita della conversione. Così questo Ferraù, da quel temibile avversario che era nelle precedenti storie della *Spagna*, si farà, almeno negli ultimi istanti, compagno di Orlando; e gli spiegherà come conquistare alla cristianità, a prezzo della vita di sua madre, la città di Lazera. Non solo: con l'ammissione a pieno titolo del personaggio nel *pantheon* degli eroi cristiani, al momento del suo trapasso avverrà la prima, decisa irruzione del soprannaturale religioso nella *Spagna in rima*. Siamo in corrispondenza di quella che, in termini semiotici, potrebbe considerarsi una vera e propria sanzione²⁴ al termine del percorso narrativo del personaggio, con il verdetto finale da parte del destinatario ultimo di tutta la storia – Dio – che si manifesta sotto forma dell'apparizione di schiere di angeli, i quali accompagnano visibilmente nell'alto dei cieli l'anima di Ferraù: «l'anima sua sança niun diviso | dagli angeli fu menata sança diporto | su nella gloria del sancto Paradiso, | dove in felicità sempre harà porto, | con storrenti et *con* canti et con riso» (cfr. ad es. P VI, 3.2-6).²⁵ Lo stesso accadrà a Orlando²⁶ verso il finale del poema, al

24. Cfr. Greimas-Courtés 1979 e, per la traduzione italiana, Greimas-Courtés 1986, p. 292.

25. Questa la versione corrispondente nella redazione “minore”: «ret al ciel fu vedutti | angeli ch'a l'alma sua fer grande honore; | de l'oste Carlo vide lo splendore» (F V, 11.6-8).

26. Così i versi sulla morte d'Orlando nella *Spagna* “maggiore”: «[g]li angel di Dio la sua anima sancta | gli trasso(n) di corpo, come piacque a Dio; | su nella gloria, dove sempre si canta, | ne la portaron con grande desio» (P XXXVI, 41.1-4). Nella redazione “minore” il contesto è diverso,

momento della morte a Roncisvalle: in un suggestivo gioco di specchi, fra la morte di Ferraù, la prima, grande vittima di questa guerra, e, nella parte conclusiva, la morte del primo dei paladini. D'altronde l'episodio del *Combattimento* all'inizio della *Spagna in rima* ha nel suo complesso un valore prefigurativo. Infatti, se è vero che la vittoria di uno dei due guerrieri vale a decidere della supremazia di una delle due religioni che essi rappresentano,²⁷ tale vittoria anticipa nel contempo quella finale di uno dei due eserciti, con la conquista, solo leggendaria com'è noto, dell'intera Spagna saracena da parte di Carlo Magno e dei suoi Pari.

Ferraù, nel momento stesso in cui dall'alto getta lo sguardo sul nemico che si è accampato nella valle circostante, matura la ferma intenzione di misurarsi con Orlando. E richiede il permesso della madre, che in alcuni testimoni della *Spagna*, e non soltanto nella *Spagna* "ferrarese" come a lungo si è creduto, ha il nome di Lanfusa,²⁸ mentre altrove, come la maggior parte dei personaggi femminili della *Spagna in rima*, non ha nome, ma è soltanto «la donna», «la madre» o «la versiera».²⁹ Poi Ferraù si prepara a lanciare la sua sfida. Nella descrizione delle armi che indossa, descrizione che occupa lo spazio di due ottave, ben dieci versi sono dedicati all'elmo, ornato dell'insegna della religione musulmana:

missesi l'elmo in testa di tal virtue,
un altro mai tanto fine non fue.

Sopra dell'elmo havea d'oro finato
in sulla cima ricto un Maccomecto.
Di perle et di çaffiri era adobbato;
dinançi havea un carbonchio perfecto.
Di tanto lume era nominato,
che si sarebbe sança alcun difecto

in quanto compare un solo «angiol de Dio» (F XXXIII, 17, 4 e 18, 4) che dialoga con Orlando, lo comunica e nel momento del trapasso porta la sua anima in cielo.

27. Riprendo, a sintetizzare il senso dell'episodio del *Combattimento* nelle due redazioni della *Spagna*, le osservazioni di Brusagli 2003, a pp. 204-6.

28. Necessitano dunque di alcuni assestamenti le informazioni che si leggono in Gritti-Montagnani 2009, a p. 19 e a p. 258. Nella *Spagna* "ferrarese" il nome di Lanfusa ricorre infatti a tre riprese, con oscillazioni («Lanfussa», F II, 35, 3; e «Lanfuxa», F V, 15, 2 e F V, 18, 1). Nella *Spagna* "bolognese" è assente la prima delle tre occorrenze, sostituita dalla dicitura «la madre» («Disse la madre: "Dolce vita mia [...]»», B II, 35, 3); ma sono presenti le altre due, peraltro nella medesima forma «Lanfusa» (cfr. B V, 15, 1 e 18, 1) che troviamo nell'*Inamoramento de Orlando* (cfr. I, v, 51, 5) e poi nell'*Orlando Furioso* (cfr. ad es. XXV, 74, 5). Le rispettive edizioni di riferimento sono Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999 e Debenedetti-Segre 1960. Dell'argomento ho discusso nell'intervento per la *Lectura Ariosti: Canto XXV*, tenuto a Locarno il 30 marzo 2009 e tuttora in corso di stampa. A queste considerazioni si aggiungano le occorrenze della *Spagna* "fiorentina", dove pure leggiamo «la madre» (cfr. S II, 35, 3) e più oltre, di nuovo, «Lanfusa» (cfr. S V, 15, 1 e 18, 1).

29. Sono sempre di notevole interesse le osservazioni svolte intorno all'«episodio della versiera madre di Ferraù» in Viscardi 1955, p. 266 e ss.

armatosi di nocte a lo splendore
duo mila cavalieri per suo vampo.

(P II, 38.7-39)

Al «Maccomecto» d'oro sull'elmo di Ferraù, nel momento in cui a Orlando, dall'altra parte, verranno portate le sue armi, farà riscontro l'insegna cristiana della croce, in una calibrata contrapposizione delle forze in campo, a partire già dal rituale della vestizione dei due guerrieri. Del resto Orlando, come ci ricorda la voce del narratore, porta su di sé i cimeli di un'altra guerra (l'elmo e la spada Durlindana, appartenuti al Re Almonte), quella di Aspramonte, che già aveva opposto cristianità e paganesimo e che già si era conclusa col trionfo dei cristiani:

Lo sbergo e l(e) lamieri al baron franco
gli fu vestito et poi la sopra vesta,
tucta a quartieri, ché nulla fu manco,
e l'arme della Chiesa sopra questa,
e Durlindana al sinistro fianco,
la cuffia e l'elmo rilucente in testa:
la spada e l'elmo fu del pro' Almonte,
fil d'Agolante, che fu in Aspramonte.

(P III, 35)

A quest'altezza del testo Ferraù ha da poco formulato, in un discorso diretto rivolto alla madre, il proprio ambizioso obiettivo; una *quête* che si potrebbe essa stessa definire di tipo religioso, anche solo considerando la forte densità, nel discorso pronunciato dal campione pagano, di vocaboli religiosamente connotati, quali «Cristianità» (P III, 27, 3), «signor de Cristianitade» (P III, 27, 7), da un lato, e l'«Argaliffo» (P III, 27, 6), la massima autorità dei mussulmani, dall'altro; e ancora «Roma» e la «chiesa di San Pietro» (P III, 28, 1), l'«altare» (P III, 28, 2), la «legge di Giesù» (P III, 28, 3) che Ferraù intende umiliare, da una parte, e la trinità pagana, «Trevigante, Apollino e Maccone» (P III, 28.4-5), dall'altra. Tutta la tirata si apre nel nome di «Trevigante» (P III, 26, 8):

Ferraù disse: «Non, per Trevigante!

Prigione harò lui e 'l re Carlone,
el ducha Namò e tucta l'altra gente;
tucta Cristianità sança tentione
harò, prima che il re sappi niente:
Marsilio, Balugante et Falserone,
o l'Argaliffo e nessun mio parente.
Essere vorrò signor de Cristianitade
e di qua lasserò tucte contrade.

A Roma, nella chiesa di San Piero,

su l'altare mangiarà el mio ferrante.
 E la legge di Giesù sança pensiero
 abactuta sarà et Trevigante,
 Apollino et Maccone sarà più altiero,
 come signore di ponente e levante».

(P III, 26.8-28.6)

Parimenti Orlando, nel momento in cui si fa incontro a Ferraù, prima ancora di presentarsi, gli rivolge solenni parole benedicienti, introducendo quello che sarà un tema portante dell'intero episodio, il tema della conversione:

Giugnendo a llui, disse: «Cavalieri!
 El sommo Dio, padre eterno, Giesue,
 ti doni gratia et metcati in pensieri,
 che torni alla mia fe', sì come tue
 credi in Maccone, en la sua falsa legge,
 con tucti que' della pagana legge».

(P III, 36.3-8)

A tali parole, Ferraù risponde sottolineando con forza la propria adesione alla religione dei suoi: ««Soçço sterpone! | Io non vo' batteçarmi al vostro sire, | né rinnegare il mio dio Maccone | per³⁰ quello Idio che si lassò morire. | Tu hai troppa erronea intentione»» (P III, 37.2-6). E quando Orlando rivela la propria identità e gli propone, per la seconda volta, di abbracciare il cristianesimo, Ferraù lo interrompe: ««Deh, non parlar tanto! | Giurianci insieme, ciascun per suo fede»» (P III, 41.1-2).

I giuramenti si estendono in maniera simmetrica per circa un'ottava ciascuno e sono rispettivamente pronunciati nel nome del «vero dio Trevigante | e Maccometto», quello di Ferraù; e nel nome del «verace Dio | che 'n sulla croce fu morto e conficto | per liberarci dall'inferno rio», quello di Orlando:

«Per quello vero dio Trevigante
 e Maccomecto, in cui è mia fe' perfecta,
 che, se abactuto son d'esto afferrante,
 sança far contro a te più mosse o recta,
 io me t'arendo pregione davante:
 fa' poi di me quel ch'el tuo cor dilecta.
 Giura hora a me, per lo tuo Dio sire,
 ciò cche mi promectearai sança fallire».

Dicendo Orlando: «Pel verace Dio
 che 'n sulla croce fu morto e conficto
 per liberarci dall'inferno rio,

30. Nel manoscritto è «nen», avendo probabilmente il copista, per errore, cominciato il nuovo verso con la stessa preposizione, 'ne', del precedente.

dove era ciascun peccator traficto,
 se tu m'abacti giù del caval mio,
 a te m'arendo sança contradicto».

E così furo tramendui giurati

e poi per darsi morte disfidati.

(P III, 42-43)

Al confronto verbale segue finalmente quello fisico. Ma i colpi, terribili, si susseguono senza che l'uno riesca a prevalere sull'altro. Su un fendente di Orlando a Ferraù e sul contrattacco del pagano il narratore chiude il cantare III, accomiatandosi dal pubblico; a partire dall'inizio del IV le due redazioni, la "maggiore" e la "minore", propongono sviluppi ben distinti.

Che un copista, nel corso della storia redazionale della *Spagna in rima*, abbia deciso di abbreviare lo svolgimento dell'interminabile duello, riducendolo da tre a due giornate, da quattro a due cantari, è un'ipotesi che – nonostante le convinzioni progressivamente invalse attorno al poema vadano in una direzione diametralmente opposta – io cercherò di riportare all'attenzione con il presente intervento.

3. Il «Dio migliore», il «valore» e la «possança»: battute e scene dal «Combattimento» nelle due redazioni della «Spagna»

Innanzitutto getterei uno sguardo su alcune scene – soprattutto su alcuni discorsi – del *Combattimento* nella redazione "minore" della *Spagna*.

Nella *Spagna* "minore" (faccio adesso riferimento al testo della *Spagna* "ferrarese") la resa del duello di Orlando e Ferraù – del secondo e ultimo giorno del confronto, quindi, contro i tre della *Spagna* "maggiore" – è orchestrata mediante un abile alternarsi del punto di vista fra i due guerrieri in campo, come pure fra i due opposti schieramenti dei cristiani e dei pagani che assistono, commentandolo, all'evento; a loro volta, Carlo Magno e Lanfusa incoraggiano ciascuno a proprio modo i due combattenti. Durante il duello, al giuramento di Ferraù nel nome di «Trivigante» (F IV, 9, 7) di ripresentarsi l'indomani fa riscontro quello di Orlando («Et io giuro che solo | serò qui presso a la persona vostra», F IV, 10.2-3); alla richiesta del paladino di trattare i prigionieri in modo onorevole fa seguito la promessa solenne del pagano, nel nome di «Apolino» (F IV, 11, 1). La maggioranza delle parole di Ferraù – qui, come d'altra parte negli altri testimoni, indipendentemente dalla coincidenza o meno dei materiali narrativi – sono parole, lo sottolineo ancora, di tono religioso;

che avvicinano idealmente il personaggio pagano, nel suo fervore di credente, a Orlando, il campione cristiano per eccellenza.

Fin dalla prima giornata, quando Ferraù si rende conto della forza eccezionale dell'avversario, egli accarezza, come già Orlando nei suoi riguardi, l'idea di tentarne la conversione: «“O vero Machometo, tu dispensa | che questo cristian faccia al tuo comando: | concedime che col brando açarino | el torni a la tua fede et a 'polino”» (F IV, 7.5-8). Poi quando, interrotto il duello al calare della sera, rientra al palazzo e la madre gli si fa incontro, Ferraù continua sul medesimo argomento: «“O madre, s'tu sapessi la possança | di quel signor d'Anglante, che fia danno | se me vien morto sença convertirlo! | S'i' 'l converto, Carlo non vale un grilo”» (F IV, 17.5-8). E ancora, nell'esprimerle il suo cruccio più segreto: «Dice ben che Apolin è un ribaldo | per convertirme a sua fè miscredente”» (F IV, 18.5-6). Quando poi Ferraù si unisce ai prigionieri cristiani per cenare con loro, addirittura non rinuncia a un breve sermone sul paganesimo: «“Machon vi meta in cuor sua bona fede. | Credete in lui, in Apolin ch'è vero, | e Trivichante che 'l mondo possede”» (F IV, 20.2-4).

L'indomani, non appena il duello riprende, Ferraù invita Orlando a conficcare la sua lancia in una pietra e, nuovamente constatata la «possança» del paladino (F IV, 31, 1), gli domanda: «“Vòi credere in Machon, o cavaliere?”» (F IV, 31, 2). Al rifiuto di Orlando e al suo invito a considerare invece, per la terza e ultima volta, la superiorità della fede cristiana, segue un'ottava in cui si sintetizza il lungo dibattito già presente nello *Pseudo-Turpino* e nell'*Entrée d'Espagne*:

Ferraù disse: «Poteresti mostrarmi
questo tuo Dio chui tu vò che adori?»
Orlando disse: «Sie tu stolto o parmi?
Come te mostro quel ch'a tute l'ori
regie il cielo e la terra et pò disfarmi
e cossi te, e qualunque è di fori
de tuto el cielo, e manda luna e sole (?)
Fu e serà e ciò creder si vole».

(F IV, 32)

La spiegazione però non riesce a soddisfare Ferraù: «“El tuo parlare è ciança. | Prendiàn del campo e ciascun s'acomandi | al suo Dio [...]”» (F IV, 33.1-3). Di qui si giunge rapidamente, nella *Spagna* “ferrarese”, alla scena del colpo mortale, sulla quale dovremo tornare alla fine con la dovuta attenzione. Una scena in cui – anticipo almeno questo – in una maniera difficilmente spiegabile, se volessimo considerare quella della *Spagna* “ferrarese” come la versione più vicina all'originaria anziché come un rimaneggiamento, non compare, proprio nel momento decisivo,

né nella voce dei personaggi, né in quella del narratore, alcun elemento segnatamente riconducibile all'ambito dei valori religiosi che per il resto hanno improntato di sé l'intero episodio e nel complesso impronteranno di sé l'intero poema.

Se ora portiamo rapidamente lo sguardo sulla *Spagna* "maggiore", la visione d'insieme che ne ricaviamo nella sostanza non cambia; e non potrebbe essere altrimenti. Qui la tentata conversione di Ferraù implica, data la maggiore ampiezza dell'episodio, una più vasta esposizione di alcuni capisaldi del credo cristiano, da parte di Orlando, e assieme – nell'esempio che riporto più sotto – la promessa di un premio terreno in cambio del battesimo, che poi è in fondo un preannuncio del premio eterno nell'altra vita. Più articolato è anche il rifiuto dell'avversario, che lancia impropri e rivendica con insistenza la superiorità della propria fede, e, soprattutto, esplicita la legge che regola questo primo e poi tutti gli altri duelli singolari della *Spagna in rima* in cui si fronteggiano cristiani e pagani. La vittoria di necessità arride, sempre, con le parole di Ferraù, al rappresentante del Dio «migliore» (P IV, 15, 1), cui si associano direttamente i concetti-chiave, qui in rilievo in posizione di rima, di «possanza» (P IV, 15, 2) e del «valore» (P IV, 15, 3) del combattente:

Disse Orlando: «Se' tu ancor rivolto
de rinegare Apollino e Maccone
e Trevigante, e suo volere stolto,
e credere in Chi sostenne passione
e morì, con pena et con tormento molto,
per noi ricomperar da dapnazione,
che nel profondo davanti eravamo
per lo peccato d'Eva et de Adamo?

Arenditi a me, se tu vuoi scampare
l'anima tua da pena et da tormento:
torna a Gesù et facti bapteçare,
et ancor tuo paese et tenimento;
io ti farò da Carlo incoronare,
e ricco ti farò d'oro et d'argento,
sicché tu viverai sempre a honore,
più che Cristiano, fuor de l'imperadore».

Ferraù li rispose molto fiero
e disse: «Come hai tu cotanto ardire,
fì di punctana, soçço poltroniero?
Ch'io riniegghi Maccone mie sire
e torni a quella fede di San Piero?
Inançi mi lasserei prima morire
ch'i' riniegassi mio dio Maccomecto,
il qual sopra tucti gli altri è il più perfecto.

Se tu vuo' dire che 'l tuo Dio sia migliore,
 over che sia di magiore possança,
 prendi del campo et mostra tuo valore,
 ché tanto parlare viene da codardança [...]». (P IV, 12.1-15.4)

E i due guerrieri ricominciano a infliggersi vicendevolmente i loro spaventosi fendenti. A volte fra un colpo e l'altro invocano, a corroborarne la forza, il nome delle loro rispettive divinità, il «figliuol di santa Maria bella», Orlando; e i soliti «Apollino e Maccone», Ferraù:

Allora Orlando, il forte cavaliere
 dicea: «O fi' di sancta Maria bella,
 ora m'aiuta, ché mi fa mestieri!»; (P IV, 20.3-5)

Ferraù sentì il colpo smisurato
 e richiamò Apollino e Macone;
 e sopra Orlando andò adirato,
 gridando forte: «Arenditi prigionio!». (P IV, 22.1-4)

Anche la madre di Ferraù parla più a lungo nella *Spagna* “maggiore” di quanto non faccia nella *Spagna* “minore”; e parla facendo a sua volta appello, di continuo, alle divinità pagane, perché proteggano il figlio. Ferraù, da parte sua, si comporta e dialoga con lei sempre a tono, come nell'esempio che segue:

Poi davanti alla madre ginocchiosi
 e salutolla, e poi in pié levossi

e disse: «Io voglio tornare alla battaglia
 con quel barone che è tanto gagliardo.
 Se Trevigante e Apollino mi vaglia,
 farollo rimanere ogi codardo [...]».

Disse la madre: «Va', ché Macomecto
 e Trevigante in adiuto te sia!». (P IV, 20.7-22.2)

Infine, in quello che sarà il giorno della morte di Ferraù, la madre gli rivolge il suo ultimo saluto: «“Abbi, figliuol, Macomecto in memoria, | ché questo giorno ti darà vectoria!”» (P V, 7.7-8). E quando il campione pagano si farà incontro ad Orlando, alle parole della donna faranno preciso riscontro, come in un dialogo a distanza, quelle del paladino, rivolte allo stesso Ferraù: «“Prendi del campo! Ché par che Dio voglia, | poi che non vuoi a suo fè sogiogarti, | questo giorno arai di morte doglia”» (P V, 11.1-3), con la ripresa dell'espressione «questo giorno» che salda le due battute e l'opposizione significativa fra la «vectoria» e la «morte»: mentre

le parole della madre del guerriero si riveleranno false, queste di Orlando sono parole veritiere e prolettiche, perché ispirate da quello che nella *Spagna in rima*, come si sa, è il vero Dio.

Non penso sia necessario fornire ulteriori esempi in questa direzione: è chiaro quale sia il centro propulsore dal quale s'irradiano i discorsi e gli atti dei personaggi, e l'intero racconto del narratore. In entrambe le versioni si giunge dunque, per vie diverse, che però a tratti s'intersecano, all'episodio della rivelazione reciproca del proprio segreto:³¹ dove Ferrau dichiara ad Orlando di essere vulnerabile nel basso ventre, precisamente nel 'pettignone',³² cioè nel pube, da lui protetto con sette piastre d'acciaio; e Orlando rivela di essere vulnerabile nelle piante dei piedi, come risultato di una magia operata da alcune fate distratte. Ci avviciniamo così al momento cruciale in cui i due guerrieri si rinchiudono all'interno del ponte di Lazera per combattere all'ultimo sangue. E proprio il brano conclusivo del duello, quando Orlando pronuncia un'accorata preghiera – o almeno di questo si può parlare per la redazione "maggiore" del poema – può essere letto nell'ottica di una riflessione su quale, fra le due redazioni della *Spagna in rima* e in particolare del *Combattimento*, possa

31. Riporto almeno alcuni versi tratti dalla scena in questione nelle due redazioni: «“Deh, dimmi,” disse Orlando “ove fatato | tu se' e poi io te dirò dove sono io”. | Ferrau disse: “Vedi, in nessun lato | ferir non mi potresti, per mio iddio, | se non nel pettignone ch'è sì armato. | El tuo fatar me di': t'ho decto il mio”. | Orlando disse: “Poi che mi richiedi, | fatato son fine alle piante di piedi”» (P V, 19); «Ferrau disse: “Dal piè a la cima || fatato so', se no sotto el ventrone, | et ive porto d'acciaio sette piastre. | Ivi non me fataro per raxone | i maistri che se fussero o le mastre”. | Orlando disse: “Quando fui garçone | le fate me driçar sopra due lastre. | Fatarmi tuto come tu mi vedi, | excepto fuor che le piante di pedi”» (F IV, 38.8-39).

32. In tutte le storie della *Spagna*, ad eccezione della *Spagna in prosa* e della *Spagna* “magliabechiana”, Ferrau ha un corpo invulnerabile. Il suo punto debole è sempre in una parte ben circoscritta del ventre, difficile da colpire: a volte si tratta dell'ombelico, come nello *Pseudo-Turpino*, nell'*Entrée d'Espagne* e nei *Fatti de Spagna*; a volte del pube, come appunto nella redazione “maggiore” della *Spagna in rima*, che infatti ci parla con la dovuta precisione del «pettignone» di Ferrau (ad es. in P V, 19, 5). Ebbene, il vocabolo 'pettignone', che è un toscanismo puro, non compare mai nella *Spagna* “ferrarese”: al suo posto subentra un vocabolo più facilmente comprensibile, anche se impreciso, 'ventrone'. La mia ipotesi è che sia avvenuta una banalizzazione nel passaggio dall'originario 'pettignone' della redazione “maggiore” della *Spagna* al 'ventrone' della *Spagna* “ferrarese”; che sia avvenuto il passaggio inverso, da un originario 'ventrone' a un 'pettignone', mi pare meno probabile. Se ho ragione, allora il toscanismo 'pettignone', nella *Spagna* “ferrarese”, viene sostituito per la prima volta nella scena della rivelazione della fatatura con una buona perifrasi, «sotto el ventrone» (F IV, 39, 1): la scelta eventuale del vocabolo 'ventrone', al posto di 'ventre', potrebbe spiegarsi con esigenze di rima, ma anche, credo, con l'assonanza fra 'pettignone' e 'ventrone'. In altri luoghi, però, la preposizione 'sotto' cade, come succede nella scena del colpo fatale nella *Spagna* “ferrarese”: «per forçà fèr Feragù ne l'arcione, | passolo tuto e le piastre e 'l ventrone» (F V, 6.7-8). Nello stesso luogo della *Spagna* “maggiore”, invece, si legge giustamente: «Orlando scontra Ferrau et ferillo | entro l'arcione; [...] | el brando forte quelle piastre sette | tucte passolle, ché nulla ristecte» (P V, 31.3-4 e 7-8).

vantare di essere stata composta prima dell'altra, composta cioè dalla mano dell'autore anziché da quella di un rifacitore.

4. *I destinatari delle preghiere di Orlando nella «Spagna» “minore” e “maggiore”: il Padre eterno vs. Durlindana e Vegliantino*

L'esame contrastivo della scena finale del duello nelle due redazioni permette di identificare, all'interno della redazione “minore”, alcune incongruenze a livello narrativo e discorsivo, che sono verosimilmente il frutto di un rimaneggiamento volto a sveltire l'ampia narrazione della redazione “maggior”. Riporto ora la scena del colpo fatale inflitto da Orlando a Ferraù, innanzi tutto secondo la versione della *Spagna* “ferrarese”:

Or quivi si cominciò la gran çuffa
che lingua d'uom già nol potria disporre.
Più volte Feraù a pié s'attuffa.³³
Orlando a Durlindana richore
e con gran colpi quel pagan rabuffa.
Feraù tosto per volerlo tuore
fuor de la sella preselo a le braçia.
Orlando a pigliar lui tosto prochaçia.

Più volte se tirar sença dir: «Molla!»,
credendosi l'un l'altro a força avere,
ma della sela l'un l'altro non crolla.
Lasarsi e dilungàrsi a lor volere.
Orlando tra' Durlindarda e guardolla,

33. In questi versi della *Spagna* “ferrarese” mi è sembrato si potesse avvertire una contraddizione fra l'immagine dei due che combattono ora «a pié» (F V, 4, 3), ora in «sella» (F V, 4, 7): e che qui fosse eventualmente il ricordo dell'episodio presente nella *Spagna* “maggior” e omesso nella “minore”, assieme alla corrispondente giornata di duello, di Orlando che, avendo ucciso il destriero di Ferraù, aveva deciso di scendere anche lui dalla sua cavalcatura per proseguire il confronto alla pari («Insino a vespro a *piede* et ancor piùe | havean combactuto i baron franchi», P IV, 27.1-2), per cui cfr. Strologo 2011a, a p. 72. Il problema si risolve mettendo a confronto la lezione di F con quella degli altri testimoni (G e B, S) che presentano la versione del *Combattimento* in due giornate. Nell'incunabolo bolognese del 1487 e nell'incunabolo fiorentino del 1490 si legge infatti: «più volte Feraù *ai pié* s'azuffa; | Orlando cerca lo ventron ferire» (B V, 4.3-4); «più volte Feraù *ai pié* s'azuffa, | Orlando cerca lo ventron ferire» (S V, 4.3-4). Ciò significa che, dopo la rivelazione dell'incanto, i due guerrieri sono descritti alla ripresa delle ostilità, mentre tentano ciascuno di attaccare la zona del corpo dell'altro che ora sanno essere vulnerabile: i piedi, con l'articolo determinativo, del paladino, verso i quali Ferraù si getta, tentando di afferrarli, mentre da parte sua Orlando si prova a colpire il ‘ventrone’ di Ferraù. In G, come in F, viene meno la menzione parallela dei piedi e del ‘ventrone’; ma, a differenza di F, la preposizione articolata maschile plurale riferita ai piedi non è nella forma tronca: «più volte Feragù a[l]i piedi s'attuffa | e Rolando a Donindarna [se] recore» (G V, 4.3-4).

e poi benignamente prexe a dire:
 «Ahi çentil brando mio, ha' cotanto fatto!
 De quanti gran pericol m'à' cavato!

Non mi venire a questo colpo mancho». Poi disse a Vagliantin: «Nobil destrieri, sempre se' stato valoroso e francho; aiutame ora, che me fa gran mestieri». Degli speron glie dè da ogni fiancho, el pomo pogia ne l'arçion primeri, per força fèr Feragù ne l'arçione, passolo tuto e le piastre e 'l ventrone. (F V, 4-6)

Qui Orlando, dopo aver combattuto per due giorni con Ferraù, si mette a parlare con la sua spada e poi col suo destriero: ma è proprio questa duplice invocazione a elementi strumentali che lo porta finalmente alla vittoria, perché il paladino riesce a trapassare il tremendo avversario appena un attimo dopo. Si tratta dell'unico caso, in tutta la *Spagna in rima*, in cui un personaggio – qui, il campione della Santa Chiesa – non leva una preghiera al Cielo, bensì si rivolge a un animale e prima ancora ad un oggetto inanimato. Come rendere conto di un tale scarto rispetto alla norma comportamentale e al sistema ideologico di base, proprio nella fase risolutiva dell'episodio? La spiegazione secondo me più plausibile è che questo scarto sia dovuto a un processo di riscrittura abbreviativa, effettuata da parte di un rimaneggiatore che si serviva eventualmente di varie fonti, in prosa o in versi, tra cui forse un poemetto per noi perduto; e che conosceva già la versione “maggiore” del *Combattimento*.³⁴ Basandosi su quest'ultima, il rimaneggiatore, per ragioni che possiamo solo congetturare, tra cui magari un momento di stanchezza, ha omesso a un certo punto alcuni dettagli, conservandone altri, con una scelta che ora è possibile giudicare come non conforme a quelli che sono i valori fondanti del poema.

34. Lo aveva prospettato Enrico Carrara nella sua recensione all'edizione della *Spagna* di Michele Catalano nel lontano 1947. Carrara riteneva che le differenze fra le due versioni dell'episodio del duello nella *Spagna in rima* potessero essere spiegate non tanto tramite l'incidenza ipotizzata da Catalano di un poemetto che sarebbe stato inglobato all'interno della *Spagna* “ferrarese”, quanto in una maniera più diretta, tramite quella che potremmo grossomodo indicare come una riduzione dei materiali operata dall'autore della redazione “minore” a partire dalla redazione “maggiore”; e insisteva sulla presenza di alcuni luoghi che indicavano un'indubbia interdipendenza fra le due redazioni: «nell'episodio del triduano duello di Orlando e Ferraù [...] in un cod. ferrarese (F) e in un incunabolo bolognese del 1487 (B) è accolta una redazione abbreviata (72 stanze in luogo di 160 del testo autentico). Chiamarla “poemetto” e fregiarla di un titolo (*Il Combattimento di O. e F.*) mi sembra un conferirle soverchia individualità, quando ben poco si scosta dalla *Spagna* di cui ripete una stanza (*Spagna* V, 21, *Combattimento* II, 3) e qualche verso. È una scorciatoia [...]» (Carrara 1947, p. 72).

Se consideriamo la resa della stessa scena nella corrispondente sequenza di ottave della *Spagna* “maggiore”, vediamo che essa, rispetto all’impianto ideologico di base, è invece perfettamente coerente. Nella *Spagna* “maggiore” la voce del narratore ci spiega che Orlando, per l’ennesima volta, si allontana dal pagano e si prepara al colpo decisivo. Il paladino si concentra; e pronuncia una preghiera rivolta direttamente al Cielo, come dev’essere,³⁵ che si estende su ben sei versi («Padre eterno, Idio sovrano, | non mi lasciar morire [...]»), per cui cfr. P V, 27.3-4 e ss.); e che non manca d’impetrare la protezione dell’intero «populo bapteçato» (P V, 27, 6). E quando Orlando, prima di prendere la rincorsa, si rivolge con parole benevole al suo cavallo, questi, per grazia divina, lo intende – Vegliantino a partire da questo momento intenderà le parole umane, come si sa, anche nelle storie cavalleresche che seguiranno – e prende a nitrire. Orlando si rincuora, perché intuisce che la sua perorazione è stata ascoltata; e pronuncia, «humilmente» (P V, 29, 5), in questa atmosfera come di religioso miracolo, parole indirizzate alla sua spada, di cui si dice espressamente, sempre a proposito dell’importanza dei valori religiosi, che essa ha già fatto giustizia di «molti pagani» (P V, 30, 2) e che in un formidabile *tour de force* dovrà ora passare oltre lo scudo dell’avversario e attraverso l’arcione, e nel contempo infrangere le sette piastre di acciaio che proteggono il pettignone di Ferraù. Riporto l’intera sequenza:

Dilungavasi Orlando dal pagano
quanto era lungo il ponte da l’un lato.
E disse: «Padre eterno, Idio sovrano,
non mi lasciar morire in tale stato.
Deh! Non voler disertare Carlo Mano,
né tucto l’altro populo bapteçato.

35. La stessa invocazione alla spada è normale nella poesia epica o epico-cavalleresca (si pensi, nella *Chanson de Roland*, alla scena famosa dell’ambasciata di Gano a Marsilio, per cui cfr. i vv. 443 e ss.). Ma qui si tratta di un altro contesto: il momento è decisivo e con la preghiera rivolta al cielo l’eroe ottiene dall’alto una forza soprannaturale che gli consente di risolvere una situazione altrimenti fatale. Anche questo caso non è certo isolato. Ad esempio, nell’ultimo canto dell’*Ancroia*, in corrispondenza del duello conclusivo fra l’eroina eponima e Orlando, troviamo una sequenza non dissimile a quella del *Combattimento* nella *Spagna in rima*. Prima di sferrare l’attacco decisivo, anche qui Orlando pronuncia una preghiera, con l’invocazione – imprescindibile – a Cristo, seguita da quella a Durlindana; dopo di che il paladino viene invaso da una furia animalesca, con cui finalmente può infliggere alla regina pagana la sconfitta: «Cristo rechiamo assai con voce forte. | Poi rebandi la spada a fronte, | dicendo: “Spada, con amare sorte | Almonte ocidesti e lo re Troiano, | Triamodes e ’l gran re Uliano, || e più de mile pieni di vigoria | tu sì hai morti col tuo dolce taio! | Contro costei tu non vali una fi(c)a, | la qual m’ha dato e dà molto tt(r)avaio”. | Lo scudo sciolse che nel peto havia: | sopra del prato el zitò a sbarao; | i ochi traluna che serpente pare, | i denti bate a guisa de cingere [...]», *Ancroia* XXX, 91.4-92. Ho citato dall’esemplare del *Libro de Lancroia* impresso a Milano, per Leonardo Vegio, nel 1510 e oggi conservato alla BNCF con la segnatura Palat. 25.1.6.15.

Donami gratia che questo affricante
uccider possa, che è tanto aitante».

A Vegliantin poi disse, suo cavallo:
«Con teco sono stato già in più stormi:
non mi facesti mai di cosa fallo.
Piacciati non mi lassar la vita tormi.
Se mostri tuo podere in questo stallo,
per tucto il mondo di gran pregio orneromi».
El destrier, come Dio (lo) fece udire,
cominciò fortemente a netrire.

Colle çampe dinanzi s'arostava,
che ben pareva che vampo menasse.
Così forte anetrendo, il confortava.
Orlando parve allor che rincorasse.
Humilmente in tal modo parlava
verso del brando, che non gli mancasse.
E disse: «Brando mio, per arte facto,
di quanti gran pericoli m'hai tracto!

E mai di nulla non mi venisti manco:
facti molti pagani (hai) de vita torre;
se hora mi se' leale, io son più franco
che non fu mai Achille e 'l buono Hectorre».
Allora Orlando non fu punto stanco:
e a duo mani prese la spada per porre;
il pome apoggiò per me' l'arcione,
via spronando andò verso il barone.

Corse el destrieri per gran forza et furia.
Sì come piacque et volle e consentillo
il sommo re de la soperna curia,
Orlando scontra Ferraù et ferillo
entro l'arcione; dinançi a tale ingiuria,
el forte scudo e l'arcione partillo:
el brando forte quelle piastre sette
tucte passolle, ché nulla ristecte.

(P V, 27-31)

Alla scena finale qui vengono insomma dati il giusto rilievo, il giusto tono e la giusta prospettiva: perché nell'intera tradizione delle storie della *Spagna* il confronto fra Orlando e Ferraù, come si è detto, è il confronto fra due confessioni, e il primato dell'uno o dell'altro guerriero non segna altro se non il primato dell'una o dell'altra fede. Non a caso Ferraù viene sconfitto, come «piacque et volle e consentillo | il sommo re de la soperna curia»; e non per intercessione di Durlindana o di Vegliantino, come sembra accadere nella *Spagna* "ferrarese".

Nella *Spagna* “ferrarese”, insomma, la mancanza della preghiera al Dio cristiano va contro il profondo significato religioso dell’episodio. Né servirebbe postulare che nella *Spagna* “maggiore” si sarebbe avuta un’amplificazione e – in questo caso come in altri casi – una conseguente correzione del tiro, da parte di un rifacitore estremamente oculato, rispetto ai versi con la preghiera alla spada e al cavallo, che possono ben più economicamente essere considerati, nell’ottica del sistema di valori che domina tutta la *Spagna in rima*, di una mano diversa da quella dell’autore.

5. *Le esequie e il monumento di Ferraù*

Ferraù, con le sue ultime parole, suggerisce a Orlando lo scambio delle armi, per consentire al paladino l’ingresso a Lazera sotto mentite spoglie e la conquista della città da parte dell’esercito cristiano, sigillando con ciò la fratellanza che si è progressivamente instaurata durante le giornate di combattimento fra i due guerrieri nemici. E se l’anima del Ferraù dell’*Entrée* si era definitivamente perduta, come rifletteva tristemente Orlando sul cadavere dell’avversario che là non era riuscito a salvare (come non riuscirà più a salvarlo nella *Spagna in prosa*, né nella *Spagna* “magliabechiana”), ora l’anima del Ferraù della *Spagna in rima* sale in paradiso. L’imperatore, che di lontano assiste al prodigio, la scambia per quella del paladino («Carlo Mano quell’anima vedecte: l che fusse Orlando per certo credecete», P VI, 3.7-8) e si dispera, dando voce a un *planctus* funebre che anticipa quello, di fronte al cadavere dell’amato nipote, sul piano di Roncisvalle, a completamento dell’immediato ma significativo sistema di rimandi, di cui si diceva in apertura di questo intervento, fra i due campioni e il loro comune destino.

La glorificazione di cui è oggetto il personaggio di Ferraù nella *Spagna in rima* ha anche un segno concreto, nel testo del poema, nel monumento funebre che lo stesso Orlando fa erigere per lui. Il brano sul monumento si estende per due o tre ottave in tutti i testimoni, ad eccezione di F (anche se in alcuni, come P, L, R, manca l’ottava in cui si dice dell’epitaffio che orna il mausoleo ed esalta le qualità del guerriero). Riporto la descrizione secondo la *Spagna* “parigina” (P), in qualità di rappresentante della redazione “maggiore”; e secondo la *Spagna* “comense” (G), che accanto alla *Spagna* “ferrarese” è l’altro testimone della redazione “minore”, e che presenta anch’essa la descrizione del monumento, nella sua forma più estesa:

Lasciamo stare hora questo sermone
e ritorniamo al nepote del re Carlo,
Orlando, figlio del duca Mellone,
che sua prodeçça mai non ebbe fallo.
Perché di Ferraù fusse mentione,
a piè del ponte, dove fe' mancarlo,
uno monimento fe' di marmo fare
intorno intorno con lectere intagliare.

Sopra el monimento ha uno molino;
era in quel luogo per vero e per certo:
ché si vedea nell'avello a latino,
posto che porria esser ricoperto;
e chi andava pel dricto camino
solea lo vedere, tucto aperto.
Lasciamo il dir di questo monimento
e torniamo al barone di valimento.

Orlando Ferraù fe' disarmare [...]
(P VII, 23-25.1)

Lassiamo stare questo baptizare,
retornaremo al nepote de [re] Carlone
che a [le] so prodeze nul[lo] pò contrastare;
[e] perché de Feragù fosse mentione
al pè del ponte onde 'lo fe'[ze] amanchare
feze un molimento de marmoro bone
e intorno intorne letre intayate
le quale dixeveno cossì in vulgare:

«Ottocento e ottanta anni era finito
quel Feragù, che [co] tanta forza haveva,
che per Rolando questo mondo have[v]a transito».
E anchora vedere se podeva
[quel]la sepultura onde [el] era sepellito
e questo molimento che per Feragù fato era.
Chi è stato a santo Iacobo el barono
esser pò de [co]tal cossa testimon[i]o.

E sopra quel logo era un molino
fato in quel logo doe gixeva per certo,
ché se vedeva in la vale a tal destino
perché potrebbe esser choperto
per l'acqua che andava al so domin[i]o,
ma pur l'ò bono sapere do' è somerto.
Lassiamo stare el dir del molimento
e [si] tornarò l barone de valimento.

Rolando fe'[ze] Feragù dexarmare [...]
(G V, 41-44.1)

Nella sola *Spagna* "ferrarese", invece, del monumento non si dice nulla: qui si passa velocemente dalla scena dell'incontro festoso fra Orlando e Carlo Magno, alla scena del funerale di Ferraù, col compianto degli astanti:

Orlando disse: «Tutti eravam guasti,
non fosse Ferraù [...].

Visibilmente i' vidi l'alma sua
che gli ançeli ne la portar cotanti».
E Carlo disse: «I' vidi aprir 'leluia.
Del nostro campo i baron tuti quanti,
cischun temé che non fusse la tua
e io medesimo ne feci gran pianti».
O quanto Carlo l'abraçò baxando!
Quanti baron v'avea, onorò Orlando.

Orlando fé Feraù disarmare,
de tute l'armi ch'el avea in primiere
et poi d'altr'arme el fece adobare [...].

(F V, 33.2-35.3)

Secondo l'opinione delle editrici della *Spagna* "ferrarese", questa redazione rappresenterebbe il «grado zero»³⁶ nello sviluppo del testo; di qui si sarebbe avuta una crescita progressiva, fino a raggiungere i quaranta cantari della redazione "maggiore", che rispetto alla "minore" costituirebbe un rimaneggiamento estensivo. A me sembra all'opposto che quelle ottave in cui il narratore descriveva, nella ipotetica redazione originaria, il monumento funebre di Ferraù possano essere state omesse nella *Spagna* "ferrarese" nel corso di una più agile riscrittura. Per di più tali ottave ci sono giunte, in tutti i testimoni, in una forma corrotta, tale da giustificare comprensibilmente una eventuale espunzione. Ma soprattutto, nella prospettiva delle osservazioni che siamo venuti svolgendo, questo del monumento funebre non può essere facilmente considerato come un episodio esornativo;³⁷ si tratta anzi di un momento importante nello svolgimento e nel completamento della storia di Ferraù, proprio perché esso s'inscrive concretamente e coerentemente nel processo di celebrazione in riconoscimento della grandezza del campione pagano, neoconvertito alla fede cristiana, che caratterizza fin dagl'inizi, come abbiamo visto, tutta la sequenza a lui dedicata.³⁸

Quale fosse l'aspetto del testo originario in questa zona che va dalla fine del cantare III di entrambe le redazioni alla fine del VII della redazione "maggiore" e del V, rispettivamente, della "minore" – ma lo stesso vale per la *Spagna in rima* nel suo complesso – è difficile definire per certo; ma non si può accettare come un dato di fatto l'idea che il testo

36. Cfr. Gritti-Montagnani 2009, p. 14.

37. Cfr. *ivi*, p. 99. Il riferimento, più precisamente, è alle cinque o, secondo i casi, sei ottave situate, negli altri testimoni (ad es. G V, 38-43, B e S V, 35-40), fra F V, 34 e 35: a partire dalla descrizione della gioia di Carlo, includendo il battesimo imposto da Turpino agli abitanti – momento che pure costituisce una regolare presenza nel poema, a coronamento della conquista, una dopo l'altra, delle varie città della Spagna saracena – fino al brano sul monumento funebre, sul quale qui mi soffermo. È uscita mentre questo intervento era in corso di stampa l'importante recensione alla *Spagna ferrarese* di Delcorno Branca 2011a, in cui si sottopone ad attento esame il brano in questione, per cui cfr. in particolare le pp. 368-71.

38. Nella scena del lamento funebre su Ferraù, quando le due redazioni sono tornate a confluire, il «monimento» viene menzionato un'ultima volta (la prima, per la *Spagna* "ferrarese"): «assai fu pianto quel baron perfecto | nel palasio di che fu già signore; | poscia fu messo su 'n bel cataleto | e del pacaço fu portato fore | non già da paltonier né da valetto, | ma da baron ch'eran pien di valore. | Al monimento fo el baron portato, | coperto tutto d'un palio rosato» (F V, 37). In Stroligo 2011a, a p. 84, avevo osservato che anche qui il 'monimento' è comunque preceduto dall'articolo determinativo, al pari di tutti gli altri testimoni, come se dovesse essere già stato menzionato e descritto; avevo postulato che questa potesse essere un'ulteriore traccia dell'avvenuta omissione del brano. A tale considerazione si potrebbe certo obiettare che nella *Spagna* "ferrarese", piuttosto, il vocabolo viene comunemente impiegato come sinonimo di 'avello' o 'sepoltura': ma è pur sempre sintomatico che esso sia anche qui in evidenza in *incipit* di verso. Ancora una volta, la soluzione dei problemi legati alla storia redazionale del poema si gioca, fra spinte e contropinte, su un difficile equilibrio.

tradito dalla *Spagna* “ferrarese” vada considerato a buon diritto come il più vicino all’archetipo.³⁹ In queste pagine l’analisi dei discorsi dei personaggi, delle loro voci che all’unisono con quella del narratore celebrano l’importanza assoluta dei valori religiosi, ha essa stessa rivelato, all’interno della *Spagna* “ferrarese”, incongruenze – particolarmente evidente il brano dove, proprio nel momento cruciale dell’intero episodio, i destinatari delle preghiere di Orlando diventano la sua spada Durlindana e il suo cavallo Vegliantino, al posto del Dio cristiano – che non consentono di ritenere la versione dell’illustre codice un tempo appartenuto a Borso d’Este come quella più prossima all’originaria. La *Spagna in rima* continua insomma a dividere, ma soprattutto ad appassionare gli studiosi e ci richiede, ancora, sempre nuove e più pazienti indagini.

Abbreviazioni bibliografiche

- Ancroia* = *Libro de l'Ancroia*, Milano, Leonardo Vegio, 1510 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 25.1.6.15).
 Brunet 1810 = Jacques-Charles Brunet, *Manuel du Libraire et de l'amateur del livres*, 3 voll., Paris, Brunet.
 Brunet 1860-1865 = Jacques-Charles Brunet, *Manuel du Libraire et de l'amateur del livres*, 6 voll., Paris, Librairie de Firmin Didot Frères.
 Bruscaagli 2003 = Riccardo Bruscaagli, *Incontrare il nemico. La «gran bontà» degli antichi cavalieri*, in ID., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina, pp. 199-234.
 Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pisa, Pacini Fazzi.
 Carrara 1947 = Enrico Carrara, rec. a *La «Spagna»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 124 (1947), pp. 70-77.
 Catalano 1939-1940 = *La «Spagna»*, *poema cavalleresco del secolo XIV*, a cura di Michele Catalano, 3 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua.
 Debenedetti-Segre 1960 = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso: secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

39. Il cantare VII di P (di P', di C, di R e di tutti i testimoni della redazione “maggiore”) e il cantare V di F (e di G, mentre il V e il VI cantare sono uniti in B e in S) si chiudono con la partenza di Anselmo e di Alorino per l'ambasciata a Marsilio che costerà loro la vita. E qui un altro errore s'insinua fra le righe del codice Ferrarese, in cui Anselmo è detto «conte di França» (F V, 42, 3), anziché «conte di Fiandra», come ad es. in P VII, 38, 3 e come già nella rassegna iniziale dell'esercito di Carlo Magno. Anche là, del resto, la lezione era corretta nella *Spagna* “parigina”, mentre nella *Spagna* “ferrarese” presentava una prima incertezza, per cui cfr. «e di Fiandra vi venne un guerrier franco, | Anselmo conte [...]» (P II, 21.4-5); «e di Frandra [*sic*] vi vene un baron franco: | Anselmo conte [...]» (F II, 21.4-5). Un altro «conte di Fiandra» comparirà, al seguito dell'esercito di Carlo Magno portatosi a Roncisvalle, nei cantari della *Rotta* (per cui cfr. F XXXIII, 42, 7).

- Delcorno Branca 2011a = Daniela Delcorno Branca, *Sulla tradizione della «Spagna in rima». Una recente edizione e alcune note sul combattimento di Orlando e Ferrau», «Lettere italiane», LXIII (2011), 3, pp. 345-77.*
- Delcorno Branca 2011b = Daniela Delcorno Branca, *Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco*, in *Orlando* 2011, pp. 116-146.
- De Lictériis 1841 = Franciscus De Lictériis, *Supplementum ad Catalogum Codicum Saeculo XV impressorum qui in regia bibliotheca Borbonica adservantur*, Neapoli, Ex Regia Typographia.
- Di Ninni 1992 = Niccolò da Verona, *Opere*, a cura di Franca Di Ninni, Venezia, Marsilio.
- Dionisotti 1959 = Carlo Dionisotti, «*Entrée d'Espagne*», «*Spagna*», «*Rotta di Roncisvalle*», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 2 voll., Modena, Società tipografica editrice modenese, vol. I, pp. 207-41, ora in Dionisotti 2008.
- Dionisotti 2008 = Carlo Dionisotti, *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. I, 1935-1962, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 277-313.
- Gasca Queirazza 1969 = *Gesta Karoli Magni imperatoris. Storia e leggenda carolingia nella «Cronica Imaginis Mundi» di frate Jacopo d'Acqui*, a cura di Giuliano Gasca Queirazza, Torino, Toso.
- Gasca Queirazza 1970 = Gasca Queirazza, *Storia e leggenda carolingia nella «Cronica Imaginis Mundi» di frate Jacopo d'Acqui. Corso di Filologia Romanza*, Torino, Tirrenia.
- Giannini 1930 = Alfredo Giannini, *Il fondo Italiano della Biblioteca Colombina di Siviglia*, «*Annali del R. Istituto Orientale di Napoli*», VIII (1930), 2, pp. 177-91.
- Greimas-Courtés 1979 = Algirdas Julien Greimas-Joseph Courtés, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Greimas-Courtés 1986 = Algirdas Julien Greimas-Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. it. a cura di Paolo Fabbrì, Firenze, La Casa Usher.
- Gritti-Montagnani 2009 = *Spagna ferrarese*, a cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani, Novara, Interlinea.
- GW 2008 = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Stuttgart, Anton Hiersemann KG Verlag, vol. XI.
- Hanus 2010 = Amélie Hanus, *L'episodio del duello tra Orlando e Ferrau nella «Spagna Magliabechiana»*, «*Annali Online di Lettere - Università di Ferrara*», I (2010), pp. 1-20.
- Harris 1993-1994 = Neil Harris, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, «*La Bibliofilia*», XCV (1993), 1, pp. 1-37, e 2, pp. 101-45; XCVI (1994), 1, pp. 15-42.
- Harris 2006 = Neil Harris, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del «Morgante» di Luigi Pulci*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, pp. 89-152.
- Infurna 2009 = Marco Infurna, *L'episodio di Ferragù nell'«Entrée d'Espagne»*, «*Medioevo Romanzo*», 33 (2009), 1, pp. 73-92.

- López Martínez-Morás 2010 = Santiago López Martínez-Morás, *Ferragut, defensor de Nájera*, «Ad Limina», 1 (2010), pp. 129-49.
- Melli 1993 = Elio Melli, *Per una ridefinizione della «Spagna» ferrarese: l'attuazione della causalità*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, vol. I, pp. 759-72.
- Moretti 2011 = Frej Moretti, *Orlando e Ferraiù nella «Spagna in prosa»*, in *Orlando* 2011, pp. 45-59.
- Moretti 2012 = «*La Spagna in prosa*» (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 101³), a cura di Frej Moretti, Pisa, ETS (in corso di stampa).
- Meredith-Jones 1936 = *Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du pseudo-Turpin. Textes revus et publiés d'après 49 manuscrits*, édité par Cyrill Meredith-Jones, Paris, E. Droz (rist. anast. Genève, Slatkine reprints, 1972).
- Montagnani 2011 = Cristina Montagnani, *Risposta a Giovanni Palumbo, «Spagna ferrarese» e «Spagna in rima». A proposito di un'edizione recente*, «Medioevo romanzo», 35 (2011), 1, pp. 173-177.
- Mussafia 1864 = *Altfranzösische Gedichte aus venezianischen Handschriften*, herausgegeben von Adolf Mussafia, 2 voll., Wien, Carl Gerold's Sohn, vol. I: *Prise de Pampelune*.
- Orlando 2011 = *Orlando in Italia: epos e cavalleria dalle origini al Cinquecento*, a cura di Franca Strologo, num. spec. della «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 38 (2011).
- Palumbo 2004 = Giovanni Palumbo, *Echi della tradizione rolandiana nelle «Chiose Selmi» alla «Commedia»*, «Filologia e critica», XXIX (2004), pp. 112-44.
- Palumbo 2007 = Giovanni Palumbo, *Per la storia della «Chanson de Roland» in Italia nel Medioevo*, in Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi, «Tre volte suona l'olifante...» (la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento), Milano, Unicopli, pp. 11-55.
- Palumbo 2010 = Giovanni Palumbo, *La «rotta di Roncisvalle» tra XIV e XV secolo. Ancora a proposito della «Spagna in rima»*, in *La Tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII- XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, Peter Lang, pp. 173-207.
- Palumbo 2011 = Giovanni Palumbo, «*Spagna ferrarese*» e «*Spagna in rima*». A proposito di un'edizione recente, «Medioevo Romanzo», 35 (2011), 1, pp. 150-78.
- Paris 1905 = Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne, reproduction de l'édition de 1865, augmentée de notes nouvelles par l'auteur et par M. Paul Mayer et d'une table alphabétique des matières*, Paris, librairie E. Bouillon.
- Pozzi-Martini 2011 = Giovanni Pozzi-Alessandro Martini, *Sugli «Appunti» di Carlo Dionisotti*, in *Lezioni bellinzonesi 4*, a cura di Fabio Beltraminelli, Bellinzona, Casagrande, pp. 11-26.
- Rajna 1871 = Pio Rajna, *La Rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, Bologna, Tipi Fava e Garagnani.

- Rajna 1998 = Pio Rajna, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, premessa di Francesco Mazzoni, introduzione di Cesare Segre, 3 voll., Roma, Salerno.
- Rosiello 2001 = «*La Spagna in rima*» *del manoscritto comense*, a cura di Giovanna Barbara Rosiello, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Ruggieri 1951 = «*Li fatti de Spagna*». *Testo settentrionale trecentesco già detto «Viaggio di Carlo Magno in Ispagna»*, a cura di Ruggero Maria Ruggieri, Modena, Società tipografica modenese.
- Segre 1989 = *La Chanson de Roland. Nouvelle édition revue, édition critique* par Cesare Segre, traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, 2 voll., Genève, Droz.
- Spagna «bolognese»* = *Questo e il libro chiamato la spagna*, Bologna, Ugo Ruggieri, 1487 (London, British Library, G.10838; Philadelphia, Rosenbach Museum and Library, Incun. 488s).
- Spagna «fiorentina»* = *In comincia elibro della Spagna in lingua toscana*, Firenze, Lorenzo Morgiani e Johannes Petri, 1490 (Sevilla, Institución Colombina, 4-433).
- Spagna «napoletana»* [1480 ca o 1489] = [(in-folio, acefalo e mutilo) *Spagna*, Roma, Stephan Planck 1480 circa o Brescia, Bonino de Boninis, 1489]; (Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q.XI D.31).
- Spagna «veneziana»* = *Incomincia il libro vulgare decto laspagna*, Venezia, Bartolomeo Zani, 1488 (Philadelphia, Rosenbach Museum and Library, Incun. 488z).
- Strologo 2007 = Franca Strologo, *Sulla storia redazionale della «Spagna in rima»: le morti di Alda la Bella*, «Medioevo Romanzo», 31 (2007), 2, pp. 98-123.
- Strologo 2008a = Franca Strologo, *Il viaggio di Aldabella nelle storie della «Spagna»: per una rilettura della redazione corsiniana del poema in ottave*, in *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla «Gerusalemme Liberata»*, Atti del II Convegno internazionale di studi di Certaldo Alto, Palazzo Pretorio, 21-23 giugno 2007, a cura di Michelangelo Picone, Pisa, Pacini, pp. 203-19.
- Strologo 2008b = Franca Strologo, *Duels, discours et péripéties de l'ex-géant Ferrau dans l'«Orlando Furioso»*, in *L'Arioste: discours des personnages, sources et influences*, numéro spécial de «Les Lettres romanes», éd. par Gian Paolo Giudicetti, pp. 27-41.
- Strologo 2009a = Franca Strologo, *I volti di Ferrau: riprese e variazioni fra la «Spagna in rima» e l'«Inamoramento de Orlando»*, «Studi italiani», 21 (2009), 1, pp. 5-27.
- Strologo 2009b = Franca Strologo, *Le fate e i santi per un invincibile Orlando: sullo stato di alcune questioni intorno alla «Spagna» 'ferrarese' e le altre*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 34 (2009), pp. 35-69.
- Strologo 2010 = Franca Strologo, *La paternità controversa della «Spagna in rima»: primi sondaggi su Sostegno di Zanobi*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 36 (2010), pp. 43-70.

- Strologo 2011a = Franca Strologo, *Il combattimento di Orlando e Ferraù nella «Spagna in rima»: per il vanto dell'antiorità*, «Studi Mediolatini e Volgari», LVII (2011), pp. 1-39.
- Strologo 2011b = Franca Strologo, *Ai margini delle due «Rotte di Roncisvalle»: testimoni, scene e polemiche*, in *Orlando* 2011, pp. 149-86.
- Thomas 1913 = L'«*Entrée d'Espagne*», *chanson de geste franco-italienne, publiée d'après le manuscrit unique de Venise*, édité par Antoine Thomas, 2 voll., Paris, Firmin-Didot (rist. anast. con premessa di Marco Infurna, Firenze, Olschki, 2007).
- Tissoni Benvenuti-Montagnani 1999 = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, in *Opere*, t. I, parte I-II, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Tissoni Benvenuti 2007 = Antonia Tissoni Benvenuti, *Intertestualità cavalleresca*, in Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi, «Tre volte suona l'olifante...» (*la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*), Milano, Unicopli, pp. 57-78.
- Tosi 1835 = Paolo Antonio Tosi, *Notizia di una edizione sconosciuta del poema «La Spagna», colla descrizione di un opuscolo impresso da Aldo Manuzio nell'anno M. CCCC. XCIX*, Milano, Tipografia e Libreria di Felice Rusconi.
- Veneziani 1986 = Paolo Veneziani, *La tipografia a Brescia nel XV secolo*, Firenze, Olschki.
- Viscardi 1955 = Antonio Viscardi, *Motivi bretoni ne «La Spagna» e ne «Li fatti de Spagna»*, «Sicorum Gymnasium», VIII (1955), 1, pp. 261-74.

Abstract

The attempt to reconstruct the origins and the textual tradition of the Carolingian poem known among scholars as *Spagna in rima* has been at the heart of heated critical debates for a long time. This study investigates a crucial episode of the poem: the so-called *Combattimento di Orlando e Ferraù*. The duel between the two champions, one Christian and one pagan, is characterized by particularly intense verbal exchanges – oaths, insults, prayers and challenges to deathly combat. At the same time, this study looks into the two different versions of the *Combattimento* within the *Spagna* tradition, in order to try and identify which can be considered the older one. Thanks to a comparative analysis of the surviving witnesses, this study demonstrates that the version of the *Spagna* “ferrarese” cannot be considered the closest to the lost original.

strologo@rom.uzh.ch

Il volume si occupa della rappresentazione che il discorso diretto del personaggio ha trovato nei testi di riferimento della tradizione cavalleresca: come e di cosa parlano i personaggi? quali linguaggi usano? a che scopo? con quale efficacia?... L'eterogeneità degli approcci, che caratterizza questa raccolta di saggi, fa emergere la complessità dell'oggetto di studio: l'interesse per gli aspetti strutturali del racconto di secondo grado è al centro del contributo di Richard Trachsler sul *Guiron le Courtois*; l'oggetto d'indagine offre un terreno privilegiato per una disamina filologica nell'intervento di Franca Strologo sulla *Spagna in rima*; di taglio tematico è la ricerca di Annalisa Perrotta, che affronta il discorso del personaggio come sede del *tòpos* della menzogna e dell'identità celata in alcuni poemi cavallereschi italiani tra Quattro e Cinquecento (*l'Ancroia*, *I cantari di Rinaldo*, *l'Altobello*); l'approccio semiotico di Costantino Maeder porta a una prima campionatura del soliloquio e degli "a sé" del personaggio, studiati ne *L'inamoramento de Orlando*; un'attenzione agli aspetti linguistico-stilistici, volta a un recupero intertestuale, muove l'indagine di Jane Everson sul lamento d'amore di Sinodoro nel *Mambriano*; le tecniche di inserimento dei racconti di secondo grado nella trama principale sono illustrate da Annalisa Izzo, che mette a confronto il *Furioso* con *L'inamoramento de Orlando*; Georges Güntert, infine, osserva da vicino lo slittamento tra piano dell'enunciazione del personaggio ed enunciazione del narratore principale nella *Gerusalemme liberata*.

Nella varietà delle metodologie di analisi testuale, gli studi qui raccolti sollecitano una riflessione intorno a una problematica solitamente negletta dalle ricerche sulle forme del racconto cavalleresco.

€ 15,00

